

Vicente Sánchez-Biosca  
*Universitat de València*

## I. La licitud de un concepto

El lector medianamente coherente puede sentir cierta extrañeza ante este título. ¿Qué sentido tiene hablar de «montaje», un término que ha hecho fortuna en un ámbito determinado y circunscrito de las artes, para referirse a la construcción literaria?. No es que inventar terminología (o al menos, adaptarla) haya de ser en principio considerado ilegítimo, pero resulta claro en la actualidad que esta moda se ha dado por concluida. Sin embargo, que el concepto de montaje no se limita al cine es, por una parte, un hecho que la historia de la crítica prueba suficientemente. Por otra, que su análisis —aun si deficientemente teorizado— se encuentra en la misma base de algunas polémicas literarias del siglo XX ha de permitirnos llamar la atención sobre su pertinencia teórica y determinar sus niveles de operatividad a la hora de enfrentarnos con el texto literario después de los descubrimientos de las vanguardias de comienzos de nuestra centuria.

En primer lugar resulta obvio señalar que dicho término ha sido utilizado indistintamente para el cine, el teatro, la ópera, el ballet y demás artes del espectáculo, si bien la definición implícita que se le supone en cada ocasión diverge incluso abismalmente. Por otra, ya Th. W. Adorno habló del montaje como principio de construcción opuesto al de composición, característico de la obra de arte orgánica. Por medio de la construcción el arte podrá huir —indica Adorno— de su situación nominalista, despojarse del sentimiento de ser casual y llegar a una cierta obligatoriedad<sup>1</sup>. En otros términos: la tiranía del montaje —que viene adherido al principio de construcción— sojuzga tiránicamente todo cuanto le viene de fuera y por ello rechaza cualquier concepción organicista de la obra de arte. Pero además —y se trata de algo sustancialmente relevante para nosotros— sentencia la disolución del sujeto en el entramado de la obra. El hecho de que Adorno cite a continuación a Mondrian, al constructivismo, etc., permite concretar

<sup>1</sup> Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 81.

la escena histórica en la que se produce la emergencia del principio de construcción y su respuesta ante una concepción orgánica de la obra de arte basada en el principio de composición.

En un espacio sólo aparentemente divergente —y que ilustra el segundo aspecto citado arriba— se sitúa una de las más notables polémicas en torno a la literatura de principios de siglo. Nos remitimos al conocido con el nombre de *Die Expressionismusdebatte* que tuvo lugar en las páginas de la revista *Das Wort* durante los años 1937-1938 y que implicaba no sólo a la concepción marxista del arte y la literatura, sino también a determinadas posturas respecto al realismo y a la vanguardia y que indirectamente iban a servir para expresar el lugar teórico del nuevo texto vanguardista. Si el ingente número de intervenciones al respecto cifran la evaluación del movimiento expresionista en criterios dependientes de su utilidad política y, por tanto, poseen escaso valor para nuestras intenciones actuales, sí cabe retener las apreciaciones de Georg Luckács («Es geht um den Realismus»), Ernst Bloch («Diskussion über Expressionismus») y algunos trabajos de Bertolt Brecht que oportunamente citaremos.

Luckács parte de un principio —la incuestionabilidad del realismo como correspondencia con la teoría leninista del reflejo— y dice:

«Der Streit geht also nicht um Klassik contra Moderne, sondern um die Frage: welcher Schriftsteller, welche literarischen Richtungen repräsentieren den Fortschritt in der heutigen Literatur?»<sup>2</sup>

De ahí que la posición de Luckács consista en sentenciar, no ya —y esto es para nosotros lo esencial— al expresionismo como escuela determinada, sino a una poética tan amplia que es capaz de digerir en su interior desde Joyce hasta el superrealismo, y cuyo contrapunto resulta ser la generación de realistas modernos encabezados por Gorki y Heinrich Mann. En esta oposición puede leerse una clave que amplía, por una parte, el campo teórico de la polémica (extendiéndola a la consideración de la obra artística —literaria— desde la irrupción vanguardista) y, por otra, el campo histórico, el espacio desde el cual dicho análisis teórico va a revelarse: si Luckács reprocha al expresionismo su escapismo, su atenencia a la superficie de la realidad en descomposición, este reproche debe ser extensible a la práctica de la totalidad de la vanguardia (e incluso a la no vanguardia como es el

---

<sup>2</sup> Georg Luckács, «Es geht um den Realismus» in *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, p. 194.

caso de Joyce, por ejemplo) si consideramos que el centro de la discusión es orientado con acierto en torno al término «Montaje».

«Wir unterstreichen den gestalten Charakter des Zusammenhanges zwischen Wesen und Erscheinung, denn wir halten die bei politisch linksstehenden Surrealisten sehr beliebte 'Einmontierung' von Thesen in Wirklichkeitsfetzen, die mit ihnen innerlich nichts zu tun haben, im Gegensatz zu Bloch, nicht für eine Künstlerische Lösung dieses Problems»<sup>3</sup>.

Por ello, Luckács aplaude la opción de Bloch de localizar la discusión en términos de la corrección o no del procedimiento de montaje en la vanguardia:

«Die Montage bedeutet den Gipfelpunkt dieser Entwicklung, und darum begrüßen wir die Entschiedenheit, mit welcher Bloch sie Künstlerisch und philosophisch in den Mittelpunkt des 'avantgardistischen'»<sup>4</sup>

La polémica marxista sobre el expresionismo, al colocar el tema del montaje y la teoría del reflejo como puntos en conflicto, está en realidad enfocando al movimiento en cuestión como el primer paso, amplio y aglutinador de la vanguardia y, en último análisis, su estudio ha de tropezarse con una problemática más amplia de la acotada en el origen.

Poco importa que se pueda hoy comulgar con alguna de las posiciones en litigio o convenir con Bloch en que la ruptura expresionista ha de abocar al Superrealismo (con lo que no podemos estar en absoluto de acuerdo). El hecho es que estos autores nos dan la clave definitiva con la que indagar: el debate sobre el expresionismo es, en última instancia, un debate sobre la vanguardia europea y sobre la descomposición del arte, a partir de la emergencia de la problemática del montaje.

Y, en esta dirección, Brecht admite también la discusión en torno al término de montaje defendiéndolo de los malentendidos (conocemos su concepción dialéctica del mismo):

«Nicht verwechseln sollte man Montage mit jener technischen Ungeschicklichkeit, durch die in ganz konventionelle Erzählung längere Partien 'Theoretisches' eingesprengt werden, Meinungen des

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 210. La referencia del trabajo de Bloch es la anteriormente citada y se halla incluida en el mismo volumen.

Verfassers, Leitartikel, Schilderungen, die für die Erzählung ohne Belang sind, Mit diesen kunstfehler hat die Montage gar nichts zu tun»<sup>5</sup>

Del mismo modo, el hecho de que los debates en torno a la vanguardia, giren en los últimos años alrededor de la categoría de montaje, como asunción o respuesta al texto de Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*)<sup>6</sup> -motivo que abordaremos en un próximo texto- demuestran al menos que la utilización que hacemos del término no es en absoluto novedosa, si bien sí pretenderá serlo la rentabilidad teórica que se le asigna al concepto en la definición nuclear de una teoría del texto. A la luz de lo anterior proponemos una recuperación de dicho concepto desde la teoría semiótica con el fin de dar cuenta de la escritura en general y literaria en particular.

## II. Lenguaje, texto, montaje.

Es algo comúnmente admitido en el seno de la vertiente más consecuente de la semiótica moderna que la heterogeneidad característica de los textos no limita su alcance a determinadas manifestaciones 'lingüísticas', sino que afecta a cualquiera de las producciones de escritura. Hace ya años, Emilio Garroni definió al objeto artístico como típicamente heterogéneo, entendiendo por tal su analizabilidad en relación a una multiplicidad de modelos homogéneos y, entre ellos, heterogéneos<sup>7</sup>. Sin embargo, el desplazamiento que la semiótica ha venido describiendo recientemente, desde un interés central concedido al lenguaje y a los códigos hasta una atención al texto como lugar no mecánico de la producción y autorregulación, torna insuficiente la opción del semiólogo italiano, quien contemplara la heterogeneidad a nivel únicamente códico, dado que asistimos a una inversión metodológica y epistemológica de la semiótica que sugiere una reconsideración del lugar o espacio de ejercicio de la heterogeneidad de que hablara Garroni.

---

<sup>5</sup> Bertolt Brecht, «Glossen zu einer formalistischen Realismus Theorie», in op. cit., pp. 321-322.

<sup>6</sup> Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkanp, 1974.

<sup>7</sup> Emilio Garroni, *Semiótica ad estetica*, Bari, Laterza, 1968, p. 81. También el apéndice que lleva por título «L'eterogeneità dell'oggetto estetico e i problemi della critica d'arte». Como revisión, véase *Proyecto de Semiótica*, Barna, Gustavo Gili, 1975.

La misma Julia Kristeva<sup>8</sup>, quien tuvo la lucidez de sistematizar todo un aparato conceptual recogido de M. Bajtin, R. Barthes y un largo etc., albergándolos en una estructura coherente, indica con justeza que el texto se construye una zona de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible. El trabajo significativo presenta al texto, pues, como "ajeno a la lengua" (leamos el lenguaje) y lo libera de la sumisión al centro regulador de un sentido (en la tradición occidental éste es único y debería ser escrito con mayúsculas tal como Dios o cualquier otra tautología). Por eso el trabajo de la *signifiance* es siempre un excedente que supera las reglas del discurso comunicativo, insistiendo en la presencia de la fórmula textual. O, dicho con otras palabras, el texto -objeto de esta nueva ciencia- no es un fenómeno lingüístico, no es la significación estructurada que se presenta en un corpus lingüístico. Es, mejor, su propio engendramiento (de ahí la distinción kristeviana fenotexto/genotexto). Asumamos la definición última que Kristeva propone del concepto clave -*signifiance*<sup>9</sup>- y extraigamos las consecuencias pertinentes: desde este nuevo enfoque epistemológico no cabe ya sancionar la heterogeneidad del lenguaje, ni siquiera de los códigos que conforman un objeto artístico. Esto, sin ser falso, no basta. Se trata de enunciar al texto como el lugar de lo heterogéneo o, mejor, de su producción y, a partir de aquí, abordar la noción de texto según el concepto de intertextualidad.

---

<sup>8</sup> Julia Kristeva, «El texto y su ciencia» in *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978. También «El engendramiento de la fórmula», Ibidem, vol. 2. Véase asimismo, la primera formulación en *El texto de la novela*, Barna, Lumen, 1974, p. 15. Y una formulación más elaborada y aplicada a Mallarmé y Lautréamont en *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.

<sup>9</sup> En el último texto citado en la nota anterior (p.15) ofrece la siguiente definición: «*Ce que nous désignerons par 'signifiance' est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes: le sujet et ses institutions. Ce procès hétérogène, ni fond morcelé anarchique, ni blocage schizophrène, est une 'pratique' de structuration et de destructuration, passage à la limite subjective et sociale, et -à cette condition seulement- il est jouissance et révolution*»

Dicho concepto, formulado bajo el nombre de *dialogismo* por Medvedev/Bajtin<sup>10</sup>, interesa a nuestra exposición en su dimensión epistemológica más que en las enrevesadas y no siempre operativas taxonomías en las que algunos investigadores habrían de internarse. Por ello, designando la relación de un enunciado con todos los anteriores, denegando la virginalidad de cualquier discurso, estableciendo el lugar de encuentro entre éste y los que le preceden (incluso también los que le siguen), convirtiendo a la enunciación en el primer contexto y postulando un diálogo entre los textos, logramos dar un paso sustancial en nuestro cometido, si bien se impone también -y principalmente- dejar establecido que la trabazón de la red productiva llamada texto no se ubica en las opciones códicas, sino en la efectiva designación que aquél efectúa sobre códigos y textos. En este sentido, nuestro estudio encuentra al texto a la luz de su heterogeneidad, pero formulada ésta, no en el sentido códico (aunque lo tome en consideración), sino en su dimensión intertextual. Así, el texto como discurso semióticamente heterogéneo no establece su relación con un lenguaje determinado, sino —como muy acertadamente señala J.G. Requena<sup>11</sup>— con el volumen total del Lenguaje, entendido como universo de sistemas y discursos o, en suma, con el mismo orden de lo simbólico lacaniano.

A tenor de lo dicho, nos permitimos una hipótesis radical que legitima —creemos— el título y contenido de este trabajo, a saber: el texto artístico aparece formando su coherencia textual sobre la heterogeneidad y multiplicidad que lo informa, exige, produce y trabaja en sus opciones; coherencia como producto de un trabajo que se opera con la heterogeneidad de los textos, códigos, lenguajes y materialidad significativa que definen las elecciones. El principio de ordenación textual se desarrolla, pues, como montaje productor de sentido. Evidenciado u oculto, el montaje será el correlato en el ámbito de la producción de sentido de la heterogeneidad y, al tiempo, aquello que determine la relación que une el texto a su intertexto.

---

<sup>10</sup> Véase en particular Mijail Bajtin: «Le problème du texte» in *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard, 1978, si bien hemos de reconocer que las ideas de Bajtin afloran en todos sus textos conocidos cualquiera que sea el tema aparente que le ocupa. Para una orientación de lectura sobre los textos del autor, véase Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, París, Seuil, 1981.

<sup>11</sup> Jesús G. Requena «Film, discurso, texto. Hacia una definición de una teoría del texto artístico» in *Revista de Ciencias de la Información*, 22, Madrid, 1985, p. 22.

### III. La irrupción de la problemática del montaje en el Siglo XX.

Pese al reconocimiento del montaje como constitutivo del objeto artístico o, mejor, del texto en todas las épocas, sucede que nuestro siglo presenta de un modo diferencial esta problemática, hasta el punto de parecer indisociable de él. Es por ello, siquiera partiendo de esta empírica constatación, por lo que cabría interrogar este carácter diferencial y sus avatares.

La sólida configuración de la sociedad occidental surgida del Renacimiento comenzó a disolverse, lentamente al principio y con virulencia después, a lo largo del último tercio del siglo pasado. Es sabido que el humanismo renacentista había forjado una concepción antropocéntrica en la cual, con ayuda de la ciencia (y, particularmente, de la geometría), toda materialización artística estaba definida desde el arranque por una correspondencia mimética-verosímil con el mundo (el universo burgués) en el interior de un sistema caracterizado por su clausura social. La plenitud del 'Sentido' exigía la unidireccionalidad del lenguaje; lenguaje único puesto que era reflejo de una sociedad 'natural' cuya estabilidad narcisista quedaba garantizada por el Modo de Producción Capitalista, imponiéndose desde las entrañas de la sociedad feudal en descomposición y de la clase a él adherida, la ascendente burguesía. No es casual que la pintura -por sólo citar un caso paradigmático- estabilizara paladinamente la nueva concepción con la imposición de la llamada *perspectiva artificialis*, lugar de convergencia de dos rasgos definitorios, a saber: su construcción geométrica de acuerdo con los postulados de Euclides (base científica) y la centralidad de la visión humana (reducción a un solo punto de vista: perspectiva monocular), amparada en su semejanza con el efecto estereoscópico de la visión humana. Dicho espacio habitable, de la mano de Brunelleschi, Piero della Francesca, Uccello, Leonardo, etc., postulaba la metáfora de la ventana abierta al mundo, así como una sólida noción de sujeto. El arte -el lenguaje- transparente dejaba ver más allá de él un mundo empírico, sin problemática (de la que también él mismo carecía): el único mundo posible. Si bien somos conscientes del reduccionismo, que supone esta afirmación, cuyo desarrollo medianamente matizado ocuparía a buen seguro una amplitud de páginas de las que no disponemos, convengamos en ello hasta mejor ocasión de justificarlo.

No faltaron, ni en pintura ni en las artes en general, contestaciones a este sistema que, con todo, permaneció siendo hegemónico sobre los demás.

Esta aproblematicidad del lenguaje (de cualquier lenguaje) corresponde a la brillante expresión barthesiana de *grado cero de la escritura*<sup>12</sup> y diseñó la dirección

---

<sup>12</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1953.

de la sociedad occidental hasta, al menos, mediados de la centuria decimonónica. Pero la creciente desconfianza ante el positivismo, ante su credibilidad rectora y explicativa, la conflictividad social producida por la masiva respuesta del movimiento obrero ante la impracticabilidad de las ideas liberales por la clase en el poder y un cúmulo de nuevos factores cuyo estudio no podemos emprender aquí merman la unicidad de la visión del mundo hegemónica y, por supuesto, de su lenguaje *natural*, atacando a un tiempo la crisis de la noción de sujeto y la de sentido ligada a él. En una cadena en la que el cuestionamiento es, cuando menos, desigual y contradictorio, se suceden fenómenos estéticos y literarios como el prerrafaelismo, parnaso, simbolismo, Art Nouveau (modernismo), impresionismo, etc., que comienzan de modo tímido a problematizar el material significativo, a densificar la materia y a estimular una creciente reflexión sobre la supuesta transparencia del lenguaje y en torno a la impresión de referencialidad. El lenguaje se espesa y la impresión de realidad, la ecuación mimética, peligra seriamente. Valgan como signos históricos de este cambio u origen de la escritura literaria moderna, sin pretender en absoluto su exclusividad, las figuras de Flaubert<sup>13</sup>, Mallarmé e Isidore Ducasse<sup>14</sup>, Dostoievski<sup>15</sup>, H. James<sup>16</sup> y otros.

El hecho irrefutable es que, habiéndose abierto la problemática de la escritura, el *sentido único*, el lenguaje de las cosas, había de arruinarse: perdida la ventana (al menos, empañada) que daba al mundo, disuelta la confianza en la referencialidad o en la continuidad homogénea del mundo y del texto, el lenguaje deja de serlo para saltar a la palestra la escritura o, mejor, las infinitas escrituras.

#### IV. La fractura de la vanguardia: el montaje descubierto

Pero por muchas y muy grandes que fueran las incursiones de los finiseculares en este empeño, habría de ser la primera vanguardia quien consumara con singular crudeza la ruptura con la narcisista sociedad heredada del Renacimiento. Y es, precisamente, con esta vanguardia con la que se evidencia y

---

<sup>13</sup> Roland Barthes, *op. cit.*

<sup>14</sup> Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, ya cit.

<sup>15</sup> Entre Tolstoi y Dostoievski se produce la fractura, matizada en ocasiones por Bajtin, entre monologismo y dialogismo. Véase del teórico citado *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970.

<sup>16</sup> Juan Miguel Company, *La realidad como sospecha*, Valencia/Minneapolis, Instituto de Cine y RTV, 1986.



pasa a primer plano la absoluta autonomía del significante (si bien los matices son de rigor) y, más concretamente en lo que nos interesa, el principio de montaje. Retengamos de la enorme eclosión y dispersión de los movimientos de vanguardia y de su aparatosa significación algunos datos que conforman un substrato común (en la mayoría de los casos, no en todos) y que afectan al reconocimiento de la heterogeneidad del texto artístico y literario en particular, como manifestación de un principio más general de las artes.

(1) Afirmación del *collage* pictórico, desde los 'papiers collés' de Braque y Picasso hasta Schwitters y Ernst, y abarcando la mayor parte de los movimientos de las tres primeras décadas de siglo, en el sentido de proclamación de la diversidad del material que constituye la composición, operación con la referencialidad, en suma, lo que Filiberto Menna ha denominado la «opción analítica del arte moderno»<sup>17</sup>. Aunque no hemos de detenemos hoy en las profundas diferencias que en el uso del collage reflejan los distintos movimientos, justo es salir al paso de posibles criterios tan unificadores como falsos: por ejemplo, los futuristas añaden a los 'papiers collés' de Braque la liberación de la tipografía (retomada luego por Dada), mientras los constructivistas convierten el collage en realidad óptica (círculo, rectángulo, ángulo, etc.) evacuando cualquier otro sentido, el dadaísmo berlinés incorpora la reproducibilidad técnica y Ernst teoriza en el procedimiento las ideas superrealistas del objeto y del azar objetivo.

(2) Incorporación a la escena teatral de materiales variados surgidos en su mayor parte de las formas *inferiores* de representación tales como el music-hall, espectáculos de feria, atracciones circenses; en otras ocasiones —y complementándose con lo anterior—, improvisación (ejemplo: la sorpresa en las veladas futuristas) que había de extenderse al cabaret literario del Berlín de los años veinte. Quede constancia asimismo de la heterogeneidad manifiesta en la introducción en la escena de proyecciones cinematográficas o la propia teoría de Meyerhold en torno a *lo grotesco*.

(3) El desmembramiento del concepto de tonalidad como sistema compacto que introduce la serialidad, pues si ésta somete a los doce sonidos a un esquema también rígido, el paso previo efectuado es la ruptura de las escalas diatónica y cromática, universo lingüístico en el que cobraba sentido la música occidental hasta el advenimiento del dodecafonismo.

---

<sup>17</sup> Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Barna, Gustavo Gili, 1977.

(4) Y en lo que respecta al texto literario -lo que más nos interesa en esta ocasión- se disparan, en primer lugar, los juegos de montaje-collage-cita poéticos sometiendo a textos anteriores a unas estructuras de parodia y pastiche, que dejan ver los hilos con que han sido cosidas a diferencia de su compacta articulación frecuente en otras épocas; en segundo, las proclamas futuristas-marinetianas en defensa del asintactismo, que expresan la densidad de cada sonido, de cada palabra, no disolviéndose en la continuidad sintagmática (que es, a fin de cuentas, la del sentido) o los proyectos futuristas rusos de unir libremente palabras esclavas (vide infra); en tercer lugar, los motivos de composición de un poema dadaísta explicados por T. Tzara que incluían el azar y, sobre todo, la no homogeneización del enunciado por independencia ofrecida a cada palabra sin atenerse a orden alguno del sentido ni de la sintaxis; en cuarto lugar -y podríamos proliferar en los ejemplos tanto como deseásemos- la irrupción de la lógica onírica bajo la forma de la escritura automática propuesta en una lectura simplista de la asociación libre psicoanalítica por A. Breton, que desmonta -aunque sea tarde, ingenua y torpemente, pero esto es harina de otro costal- la correspondencia del lenguaje con el mundo a partir de la disolución de la noción de representación y la apertura a la heterogeneidad del trabajo simbólico del inconsciente.

Conviene admitir la precaución que sugiere M. Decaudin respecto a la relación collage literario/collage pictórico cuando afirma:

«Dans le domaine littéraire, au contraire, les éléments collés n'interviennent généralement pas en rupture; ce sont le plus souvent des mots et des phrases qu'on colle au milieu d'autres mots et d'autres phrases; le fil du discours peut être plus ou moins perturbé; le code de lecture ne change pas. Le collage, invisible à la limite, est dès lors porteur de significations multiples, sinon contradictoires. Une théorie du collage, dont l'élaboration ne serait pas impossible en peinture, aboutirait ici à un système réducteur incapable d'embrasser tous les aspects du phénomène»<sup>18</sup>

Y, sin embargo, el principio general sigue siendo a nuestro juicio válido por más que lo que varíe sea la visibilidad del collage. Por otra parte, los factores enunciados con anterioridad tienden -como puede verse- a diluir la concepción del sujeto del texto en términos de montaje (vide infra) así como a renunciar a una

---

<sup>18</sup> Michel Decaudin, «Collage, montage et citation en poésie» in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, n<sup>o</sup> monográfico de *Théâtre années vingt*, Lausana, L'age d'home/La cité, 1978, p. 32.

sujeción del texto al medio lingüístico con que se opera (véanse si no los caligramas de Apollinaire o el discurso verbal en los collages del cubismo).

Todo lo anterior subraya sin lugar a dudas que *las vanguardias históricas (las primeras, en particular) toman como objetivo central y, en líneas generales, común la profundización en la descomposición de los significantes mínimos del texto y su proclamación como tales fragmentos, destruyendo consiguientemente la ilusión de homogeneidad -asentada en la más o menos estable ilusión de referencialidad hegemónica- y denunciando el topos en el que se articulan todos ellos (renunciando, pues, o mejor, tal vez, aniquilando todo sentido establecido previamente desde códigos o lenguajes) y optando por una solución analítica que erige el principio de la heterogeneidad evidenciada como norma rectora del texto artístico. Lo que equivale a proclamar el montaje como producción textual.*

No hablaremos de vocación metalingüística —como hace Menna para el caso del arte moderno<sup>19</sup>— por tratarse de una noción sólidamente contestada por el psicoanálisis lacaniano, pero lo cierto es que el interés por evidenciar la fragmentación del texto (su fractura) hace imposible cualquier transparencia, obligando a la lectura a producir sentido invirtiendo el trabajo de escritura. Para decirlo de otro modo: una vez derrumbado el estigma esotérico de la obra de arte, el material significativo no osa proponer una coherencia unidireccional, sino que, perdiendo su apoyatura en el Sentido, se encuentra problematizado hasta la médula, transformándose de significado (transitivo) en significativo (intransitivo, reflexivo). No siendo revestimiento de nada estable (la plenitud del Sentido), se ha visto impelido a arrojarnos a la cara su urdimbre, su miseria, la vacuidad de ser sólo signo.

Y, en esta dirección, se da a la lectura no como producto conformado para el consumo, sino como *producción* cuyos trazos de trabajo afloran a la superficie, son ostentosamente pronunciados: no pueden, en suma, dejar de leerse. Por todo ello, si el montaje, tal como lo entendemos en estas páginas, fue siempre algo constitutivo del texto, pero denegado a la lectura, oculto en otras épocas de la historia occidental tras la máscara engañosa de la referencialidad y la impregnación de la escritura de lo verosímil, lo que separa a nuestro siglo de los anteriores es el hecho de que *la comprensión lectural pasa forzosamente por el desciframiento del montaje como producción.*

Correlato de esta fractura vanguardista, implicado por ella, fue el alzamiento del velo que cubría a los *disidentes* de la historia artística occidental desde el Renacimiento: el comienzo de siglo es, de este modo, la época del descubrimiento y recuperación del barroco, cierto romanticismo, etc., pero también de las formas

---

<sup>19</sup> F. Menna, *op. cit.*

artísticas de El Greco o Goya. Dichas disidencias (y otras muchas), que sólo habían podido ser formalizadas como apéndices al sistema hegemónico (cuando no abiertamente ignoradas), irrumpen con inusitada violencia contestataria cuando el sistema que las había venido obstruyendo sufrió el cataclismo. Pero también es la época en que se favorece una mirada diferente sobre la Edad Media o sobre las sociedades orientales, recuperando -acaso perdiendo en un exceso la perspectiva histórica- su abierto carácter de montaje (véase el caso del haiku, teorizado por Eisenstein, o el carácter de la escritura china, entre otros ejemplos)<sup>20</sup>.

Hay, no obstante, en todo esto un posible equívoco que convendría disipar: si el arte y la literatura medievales habían recurrido al collage o los disidentes de cualquier época a procedimientos de montaje (incluso el Renacimiento y el Barroco español están repletos de ejemplos), éstos no pueden ser identificados al nuevo funcionamiento vanguardista. Y ello porque lo que define a este último es la *proclamación del montaje como sujeto de la enunciación*, esto es, disuelta la noción de sujeto indiviso (de cuya defunción daría buena cuenta el psicoanálisis) y derruida la noción burguesa de individuo, de hombre, el único sujeto que puede realmente sobrevivir es el del texto, el de la práctica significante. Recordemos aquellas formulaciones de Bajtín en *Marxismo y filosofía del lenguaje* que definen a la época moderna de la literatura como la disolución del contexto de autor en el ejercicio de la intertextualidad. Esta afirmación es perfectamente recuperable desde nuestras posturas<sup>21</sup>.

#### V. Esbozo teórico: el extrañamiento del formalismo.

De los fundacionales estudios que emprendió el formalismo ruso nos compete, especialmente, una noción que apareció en sus primeros textos y que sirvió para articular una primera fase de sus teorías. Nos referimos a la *ostranenie*, traducida entre nosotros normalmente por *extrañamiento*. Dos precauciones debemos tomar si deseamos utilizar más ampliamente esta noción logrando aplicarla a cierta concepción del montaje. La primera de ellas es detectar su origen histórico. En este sentido, el término es empleado por Sklovski por vez primera

---

<sup>20</sup> Ezra Pound y Ernest Fenollosa, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977. S.M. Eisenstein, «Hors cadre» in *Cahiers du cinéma* 215, París, septiembre, 1969.

<sup>21</sup> Bajtín, Mijail, *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, Minuit, 1977.

en 1917 y pertenece a la primera época del formalismo caracterizada por la fascinación de la palabra autosuficiente, en su límpido fonetismo, y anterior, por tanto, a la ampliación del estudio a la semántica. Así pues, no puede extrañar lo mucho que tenía que ver tal concepto con los experimentos futuristas de, sobre todo, Jlebnikov, si tenemos en cuenta el tono intuitivo y provocativo de este gran novelista y escritor que fue Sklovski. No le falta razón a Viktor Erlich cuando afirma:

«Es esencial tener en cuenta que la improvisada filosofía del arte sklovskiana tenía tanto de peón del movimiento futurista ruso como de contribución a la teoría literaria. Es esta equívoca empresa estética -más pronunciada en Sklovski que en otros portavoces formalistas- lo que da el tono del brioso ensayo...(...). Pero, en su conjunto, la posición de Sklovski tenía más de formalismo por ser una cimentación racional de la experimentación sistemática de la crítica literaria»<sup>22</sup>

De acuerdo con esto, los formalistas, abocados al estudio de la 'literariedad' (*literaturnost*), abordan la imagen poética como desviación de la norma lingüística. Por ello, el marco en el que se inscribe la *ostranenie* es la relación automatización/perceptibilidad por el lector de la obra de arte, del procedimiento. Dice Sklovski:

«Más que traducir lo extraño a términos familiares, la imagen poética 'convierte en extraño' lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado (...). Arrancando al objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al clisé verbal, así como a las reacciones en serie concomitantes, y nos obliga a una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial. El acto de deformación creadora restaura la agudeza de nuestra percepción dando 'densidad' al mundo que nos rodea»<sup>23</sup>.

Se trata, en suma, de la *zatrudnënnaja forma* (forma deliberadamente obstruida) y anotemos que Sklovski aclara que su uso no es exclusivo de la vanguardia. Aparte de sus semejanzas con la noción de objeto surrealista, no es difícil percibir en ella un eco del llamado 'lenguaje abstraído de sentido' (*Zaumnyj jazyk*) de Krucënyx y Kamenski o del proyecto de fundir libremente las palabras

---

<sup>22</sup> Victor Erlich, *El formalismo ruso*, Barna, Seix Barral, 1974, p. 258.

<sup>23</sup> Citado por Victor Erlich, *op. cit.*, pp. 252-253.

eslavas de Jlebnikov o incluso del asintactismo marinettiano. Hemos venido a desembocar precisamente al problema inicial: la evidenciación del principio del montaje en el texto literario. Podría argüirse que esto ya estaba explicitado en las vanguardias occidentales y no era necesario tanto rodeo para volver sobre nuestros pasos. En realidad, no lo creemos así, pues hemos dado un paso importante: el criterio del montaje viene apoyado aquí por una teorización del mismo como rasgo fundamental de lo poético, por primitivo que pueda hoy resultar, y -algo sustancialmente más relevante- estableciendo en el punto de anclaje del montaje la problemática del lector. Puede convenirse con la apreciación de Efimov que caracteriza la actividad formalista como una perceptibilidad máxima de los modos de expresión.

## VI.- *Montaje y construcción literaria.*

Como ha podido verse, la categoría de montaje, punto articulador de la producción del texto artístico, se manifiesta en el texto literario abiertamente desde que se asume la defunción por disolución del sujeto (biográfico y social) y se postula la heterogeneidad de aquél que articula el texto: un mero efecto técnico —repetimos—, *el montaje como sujeto de la enunciación*. Que la vanguardia —conflictivo concepto en el que indagaremos pronto— lo haya *descubierto* (en su sentido más fuerte) no sólo arroja una nueva luz sobre la historia de las escrituras literarias (y artísticas), sino que abre la puerta a nuevas polémicas que interrogaremos en un segundo capítulo de nuestro trabajo. ¿Hacia qué lugar ha de evolucionar el descubrimiento del montaje, dado que se trata de un concepto que antes que nada tiene que ver con la técnica, con el maquinismo, con la ingeniería? El espacio de construcción del montaje para la vanguardia será, pues, motivo de un próximo trabajo.

# **estudios semióticos**

Semiótica  
y Literatura

10 / 1987

Graciela Latella  
(París, Francia)

Mariella Mastri  
(Bologna, Italia)

Luz Amparo Palacios  
(Armenia, Colombia)

Eduardo Peñuela  
(Sao Paulo, Brasil)

W. Schmitz  
(Essen, R.F.A.)

Jean-Umiker Sebeok  
(Bloomington, EEUU)

## 147 ARTICULOS DIVERSOS

149 María C. González-Marín:  
Nelson Goodman y la teoría  
semiótica de la  
representación

171 Félix Balanzó:  
Niveles de representación  
de la categoría de tiempo  
en el lenguaje

## 191 RESEÑAS

193 Recensiones: Una nueva  
sección

195 Ficha Resumen tesis

201 Anna Carrascal:  
Investigaciones semióticas I

## 205 ACTIVIDADES DE SEMIOTICA

207 Fabio Topea:  
Lo teatral y lo cotidiano

211 Nueva junta directiva  
de la AES

213 I Congreso de la  
Asociación Noruega  
de Estudios Semióticos

217 XIV Congreso de la  
Asociación Italiana  
de Estudios Semióticos

221 Manuel Martínez Nicolás:  
Cuencaficción. Ciudad global

224 Creación de la Asociación  
Francesa de Semiótica

Dossier 'Semiótica  
y Literatura', coordinado  
por Jenaro Talens.

Depósito Legal: B/21696/85  
ISSN 0213-1560.

ASOCIACION DE ESTUDIOS SEMIOTICOS  
DE BARCELONA

Apartado de Correos 98  
Sant Cugat del Vallès (BARCELONA)